Aproximaciones a la Ópera y la Zarzuela españolas como espacios de "'socialidad' política"

Edgardo Adrián López*
edadrianlopez@yahoo.com

I. Hacia una hipótesis sociológica[1]

En un trabajo estimulante del historiador Françoise Guerra acerca de la socialidad o sociabilidad política revolucionaria en el Buenos Aires de 1810, es propuesta la hipótesis de que los cafés de la época, ante la ausencia de estructuras partidarias con programas generales, son lugares en los que encuentra sitio la polémica de los ejes más avanzados de la Ilustración. Para el historiador comentado (que no obstante lo anterior, nos resulta criticable por numerosos motivos), esos espacios son el índice de una forma de articular la política, que se diferencia de los que dispone la sociedad de "antiguo régimen" y de las que serán propios de los colectivos del siglo XX[2].

Ocurre entonces, que lo que tomamos de él es la noción de "espacio de socialidad política", con el horizonte de sostener que la ópera y la zarzuela españolas de la centuria anterior al siglo que murió, son "topos" en los que, por un lado, las clases dominantes del sistema monárquico[3] y la burguesía peninsular se reconocen "aliadas", y en las cuales, por el otro, los grupos subalternos[4] en general (clases dominadas, obreros improductivos no privilegiados, excluidos, sectores "independientes" con poca capacidad de consumo y población "inactiva") hallan el modo de ser "registrados" en la Historia.

Esta hipótesis va entrelazada con otra: el peculiar despliegue del capitalismo en España y las crisis orgánicas de legitimación asociadas, se expresan en la constitución de un bloque histórico (impugnado por fracciones de los sectores hegemónicos y de los subalternos), cuyas tensiones "dejan" su huella en las ramas del arte objeto de estudio.

Una de las limitaciones del estudio es que dentro de los conglomerados destacados, no especificamos qué segmentos se comportaron en calidad de "élites"[5]. Otra "frontera" es que el impacto de lo histórico en las vertientes artísticas en liza, no se amortigua lo suficiente como para que no se dé la sensación de postular una influencia de rasgos leninistas o mecanicistas, por la que el *parergon* social incide *directamente* en la esfera del arte: en cierta lectura del Marx de los *Grundrisse*, tal cual lo postula

Attali, uno de los ambientes humanos que se sustraen en parte, de una retroinfluencia tosca y áspera entre *basis* e hiperestructura, es por descontado, lo artístico, lo sublime del arte.

En paralelo, somos conscientes de la pobreza empírica a partir de la que intentamos efectuar una interpretación "sociológica" de largo aliento; sería imprescindible contar con enfoques similares o cercanos en el resto de las artes. A ello habría que sumar documentos de primera mano, que permitan observar en los diarios de época, en las memorias, en los textos de las obras, etcétera las pistas concretas de las alianzas que suponemos. Y para completar el panorama, sería conveniente tener al alcance líneas generales más finas respecto al intrincado problema del desarrollo del capitalismo español de lo que las discusiones actuales permiten. Tales limitaciones colocan a nuestro artículo en el terreno de lo que más bien habría, tal vez, que pensar y no un adelanto en nudos temáticos de planos complejos.

II. Una crisis orgánica de "onda" larga

Como es sabido, la noción de "bloque histórico"[6] es gramsciana e implica que una forma de economía y sociedad, y una dialéctica peculiar entre base y superestructura, son el correlato de un conjunto de acuerdos acerca de los modos de ejercicio de la dominaciónconsenso en el terreno económico/político.

Ansaldi, a lo largo de numerosos trabajos (1984;1985 b), "aplica" el concepto para tornar inteligible la historia argentina, enunciando que en ella existen dos grandes crisis que ponen en duda el consenso logrado, respecto al papel que le cabe a cada clase dominante regional en el usufructo de los beneficios provenientes de la renta agraria, de la Aduana de Buenos Aires y del despliegue del capitalismo en el ex-virreinato.

Esas crisis resultan atravesadas, a su turno, por momentos culminantes representativos de los ciclos "inducidos":

a) 1806, destitución del Virrey Sobremonte, invasiones inglesas y revolución de Mayo, sucesos acompañados por las guerras civiles que terminarán con el Estado/nación de 1853;
b) 1912, Ley Sáenz Peña del voto "universal" masculino, partido popular (UCR), acontecimientos que se prolongan en los golpes militares continuos desde 1930 y en el auge del populismo peronista.

   La primera impugnación del orden estatuido finaliza en la Argentina productora de tasajo, cueros y carne congelada (1860-1916), mientras el segundo parece

haber dado lugar a una paz neoliberal de democracia parlamentaria (1983/2000), en el seno de un capitalismo dependiente que se afincó en la pampa agroexportadora (1920-1955).

En aquellas crisis de legitimidad es factible comprobar que el anterior acuerdo para el *statu quo*, que asegura la reproducción del modo vigente de crear riqueza, acaba cuestionado por la emergencia de circuitos económicos regionales que disputan la hegemonía del litoral (1806, 1912), y por la participación de las clases dominadas en el mundo burgués (1912, 1916, 1945).

Aunque no tenemos un amplio espectro de las posiciones historiográficas en España, la constreñida información que recogimos no parece orientada con las nociones gramscianas explicitadas.

Al mismo tiempo, de los historiadores ibéricos que son accesibles en nuestro país, Josep Fontana escribe desde una perspectiva marxista que compartimos. Empero, como no corresponde hacer un "mapeo" de la totalidad de sus obras, enfocaremos las que nos facilitan vertientes generales sobre el desarrollo del capitalismo en la península[7] (1973; 1979).

Recordando a Inglaterra, sostiene que el siglo XIX heredó del XVIII la falta de un mercado nacional, a causa del mal estado de los caminos, de la génesis de valores de uso para la subsistencia, de circuitos económicos regionales mal vinculados[8] y por la pesada estructura administrativa del Antiguo Régimen, que convertía en prioritaria la recaudación impositiva en vez de las obras públicas. A esos factores, se añadía la concentración de la tierra y la situación del campesino[9].

Sin embargo, la Cataluña del XVIII (con lo requerido para una mediana comercialización agrícola), sin el punto de apoyo de un mercado unificado de la estatura del británico, pudo desplegar la industria algodonera encauzando su dinámica con el exterior colonial. Ese espacio de consumo permitió no sólo que una industria moderna creciera, sino que evitó que la burguesía entrara en pugna con las clases privilegiadas del régimen: tenemos pues, una de las razones de la estabilidad en la reproducción de una formación social con modos precapitalistas creativos de tesoro, y con una región de capitalismo en ciernes (1973).

Adviene un "acuerdo", en el registro del bloque histórico, entre disímiles conjuntos hegemónicos locales, a fin de pautar el reparto de las "esferas" en las cuales sobrevivir: el campo, propio de la aristocracia señorial y la Iglesia, y el comercio colonial para el "gentil hombre". Entonces, prosigue Fontana, es notorio que la ineficacia del Estado monárquico en la promoción económica no era tal,

sino que lo que era incompetente era la política dirigida a conservar el campo en manos de los grandes propietarios (1973: 51).

Los elementos de la crisis orgánica están dados: si se rompe el *statu quo* conseguido, será inevitable negociar la legitimidad. Precisamente, una serie de acontecimientos exteriores, que son condensados en la pérdida del mercado ultramarino y en la caída de la Corona, pondrán en cuestión los compromisos históricos de los grupos dominantes. La sacudida inducida por las guerras con los ingleses (de 1779 a 1808), el movimiento independentista americano (1808/1830) y la invasión napoleónica (1808-1814), abren una fisura que no soldará a causa del carlismo.

El enfrentamiento entre monárquicos absolutistas, monárquicos moderados, liberales radicales, liberales conservadores y carlistas, acaso se explicaría mejor por las contradicciones descomprimidas a raíz de la ruptura de un "pacto social", en que la burguesía no encontraba atractivo el débil mercado ibérico y en que el absolutismo temía una revolución tricolor.

La restauración fernandina no hizo más que agravar las tensiones en el bloque histórico moderadamente descrito, porque insistió en una autoridad que era inadecuada, y en virtud de que careció de capacidad para encaminar las pretensiones del comercio y la industria. La experiencia juntista fue aprovechada por los ilustrados para exigir la reunión de las Cortes con más frecuencia, y los artesanos, campesinos, comerciantes e industriales prepararon sublevaciones junto a un ejército que también poseía sus demandas (Fontana 1979: 29).

Luego de las insurrecciones de 1820/1823, los aglomerados privilegiados aprendieron, de un lado, que era aconsejable un ministerio reformista y, del otro, que no se podían movilizar a las clases populares impunemente, dado que la guerra social era convertible en una "experiencia francesa". A la larga,

> "*los terratenientes feudales debieron admitir que el viejo orden no podía ser restaurado y, antes de dejar que los campesinos acabasen de liquidarlo* [...], *prefirieron* [*acercarse*] *a la burguesía*" (Fontana 1979: 48).

El ensayo de monarquía parlamentaria que siguió, robusteció los proyectos del Infante Don Carlos, pues se mostraban como los más aptos para detener el tiempo. No obstante, fue un factor de inestabilidad que llevó a un permanente déficit de legitimidad del poder regio.

A ello se agregó la gestación de un movimiento obrero que acabó con la "armonía" de las industrias tradicionales y condujo al golpe de Estado de 1868, con el que

cicatrizará en parte, la larga crisis agónica someramente aludida[10].

Fontana opina que las actividades económicas en cuestión eran consustanciales a la Corona, porque no ampliaban la proletarización urbana y en virtud de que afirmaba al artesanado como barrera para la movilidad social. En términos marxistas, los pocos "enclaves" de desarrollo capitalista lo hacían en la esfera del capital comercial y en el contexto de una subordinación formal del trabajo que respetaba la reproducción pre-capitalista de la fuerza de labor[11]. Por eso mismo, el lento avance de las industrias modernas contó con la solidaridad de patrones y obreros en la lucha contra las limitaciones del "antiguo régimen". Los

> "[...] *funcionarios de la monarquía habrían adivinado que en la nueva industria, y* [...] *en la alianza entre la burguesía y proletariado, se estaban engendrando las fuerzas que destruirían su mundo*" (op. cit.: 73).

Aunque la producción no fuese elevada, lo era en el marco social en que se expandía y ello trajo consigo las crisis cíclicas. El capitalismo español en ciernes (conversión de campesinos en obreros urbanos, uso del dinero en el pago del salario, pausada transición hacia un plusvalor relativo, estancamiento) agregaba un factor más a la gran reacomodación que sufría el bloque histórico desde José I.

Ante el derrumbe citado de los precios, patrones y fuerza laboral se veían a sí mismas como víctimas de circunstancias que era responsabilidad del gobierno evitar. Hacia 1842, la costumbre de los fabricantes de salvar sus réditos disminuyendo el capital variable, estimuló a los obreros a formar sindicatos o asociaciones de resistencia, en las que se agruparon artesanos, ocupados semicampesinos[12] y fuerza de tarea industrial.

El crecimiento provocado por los textiles liberó fondos para la especulación con los ferrocarriles, cuya red empezó a construirse hacia la mitad de siglo, adoptando un ritmo febril previo a la guerra civil norteamericana. Con ésta, se profundiza una crisis cíclica en la industria moderna y los ferrocarriles dan muestras de necesitar la subvención del Estado, para arribar a los niveles de beneficios mínimos[13].

La cesación de pagos de los inversores causa una desconfianza bursátil que desploma las acciones y convence de la oportunidad de un golpe. Surgió así, un gobierno rebelde controlado por dirigentes de compañías, que se apresuraron a conceder ingente ayuda a esos capitales. Pero la destitución de Isabel II motivó la Restauración de 1874, giro monárquico que atizará las exigencias republicanas

hacia fines de siglo. Apenas unos años de consenso y de nuevo se lesionará el orden penosamente estabilizado[14].

III. Panorama general de la música española

Fontana advierte, suponemos que para eludir el economicismo que arrebató a cierta historiografía marxista, que su esquemático recorrido de los acontecimientos previos a 1868, no significa que estudie

> "[...] *las causas económicas de una revolución, sino las motivaciones económicas de un golpe de Estado* [... *Esa*] *tarea menor* [...] *es indispensable*[,] *si queremos pasar de la generalización simplificadora* [...] *a la comprensión global* [...]" (loc. cit.: 106).

En nuestro análisis, a la historia de la emergencia de una nueva producción material y de crisis hegemónica, corresponde ahora una historia de las líneas básicas de despliegue de la música, en tanto una de las dimensiones sobreestructurales. Esperamos obtener entonces, un acercamiento multívoco a una realidad histórica compleja, cumpliendo con el horizonte marxiano de intelección: que las categorías y las argumentaciones no extravíen la totalidad[15] humana articulada ricamente.

En referencia a lo que explicamos, cabe citar a Enrique Marí, jurista, filósofo, epistemólogo argentino, quien opina que la teoría del padre de Laura torna viable expresar que, en la medida en que las formas de la superestructura también integran las premisas de existencia, no es adecuado producir el concepto de lo histórico con independencia de las condiciones de vida sobreestructurales. Por consiguiente y tal como lo hemos "zurfilado" en otros escritos,

> "[...] *no es posible efectuar un pasaje del nivel económico al superestructural –o a la inversa–* [*por medio de*] *una deducción directa* [... *porque*] *la* [*supraestructura*] *está* [...] *implicada* [*en*] *la* [*base* ...]" (Marí 1973: 114). Se trata, continúa el autor, de enfocar "[...] *una totalidad compleja* [*interrelacionada,*] *respetando los niveles específicos* [...]"[16] (op. cit.: 177).

Nos abocamos pues, a una presentación de las vertientes en las que desató su potencia semiótica[17] la música. Según Amat (1984), el género musical ibérico se halla influido por el primer romanticismo[18], la ópera (alemana e italiana) y el romanticismo nacionalista.

Si es trivial remitir a que en la estética romántica existe una filosofía basada en la instantaneidad de la inspiración individual (e. g., la "indisciplina" de Chueca –cf. Amat 1984) y en el goce de cierta anarquía (ver Garrido Pallardó 1968: 101), no lo es afirmar que en el lema *Tempestad y violencia* (*Sturm und Drang)* están en conflicto el predeterminismo, un destino trágico y un poco de praxis humana en puja con una fuerza cósmica (loc. cit.: 102). Sin embargo, es ese orden el que incita a la desesperación, a una "*nostalgia de lo irracional* [*que*] *orientaba a los espíritus en la búsqueda de nuevas razones para vivir* [...]" (Béguin 1978: 14).

El sentimiento, la intuición conectada con un todo casi místico, la complejidad de lo vivo, la analogía entre el cuerpo humano y el funcionamiento del universo, se injertaban en el arte (op. cit.: 90/91). Incluso, un deseo de escapar del tiempo, de la inexorable sucesión de los hechos; encontrar un mundo de sueños; crear bajo el estado de consciencia adormecida, recuperando lo interior, la intimidad.

> "*Siempre reaparece* [*un*] *doble anhelo: satisfacer la sed del sentimiento y traspasar los límites del sentimiento* [*abismándose*] *en los secretos* [*del exterior*]" (loc. cit.: 408-409).

No sólo hay que querer soñar, delirar, sino saber soñar y *traducir* lo alucinado con una debida claridad no lógica, pero tampoco incomprensible (op. cit.: 457). Una estética nacida de tal impulso tratará de espiritualizar la materia, encontrar la diversidad con la Unidad, tan insondable como tenebrosa. Y ese "*modo de ser*" en la historia, no pasó sin efectos en la trama existencial de los músicos españoles: bástenos recordar que Ruperto Chapí, en Italia (1872), bregó contra estrecheces increíbles sostenido por la pasión del arte sonoro (Amat 1984: 197).

Pero bajo el influjo de lo que acontece en la Europa de Beethoven, Rossini o Wagner, en la península nacen o recuperan vigor instrumentos y tendencias impulsadas por la búsqueda española de un estilo que se diferencie de lo que aflora más allá de los Pirineos. Así, la zarzuela se modifica tanto que casi no guarda relaciones con su época pasada o la guitarra, f. i., que había sido algo "menor", con Tárrega (1852/1909) adquiere lustre[19]. En efecto, no únicamente modificó la técnica del instrumento sino que inició la moderna escuela. Interpretó a Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Schubert y estuvo en contacto con notables de España (Isaac Albéniz, Chapí, Tomás Bretón, Pedrell).

En cuanto a la zarzuela[20], que para algunos arranca del siglo XV, acaso ella no registra su irrupción en el tiempo

sino hasta que se perfiló con nitidez como ópera cómica nacional y nacionalista[21].

Existe también un florecimiento regional y folklórico, adecuados al movimiento romántico. De lo producido tenemos noticia a través de recopiladores como José Inzenga[22], Francisco Pelayo Briz, José de Monterola, Dámaso Ledesma, José Hurtado, Federico Olmeda, José Luis Lihory. Algunos de ellos fueron compositores por su familiaridad con lo popular; no obstante, hay que considerar a otros que, sin una tarea de recopilación, animaron la música de su terruño, sobreponiéndose al centralismo cultural y político de Madrid y Barcelona. De Palma de Mallorca, por ejemplo, sobresalió el pianista Pedro Tintorer[23]; Arriaga por el País Vasco, y Felipe Pedrell, por la "rival" de Madrid[24].

Lo sacro es otro de los avances musicales que, si no es extenso, tendrá cultores de relevancia. Empero, de ellos el que todavía puede ser escuchado hoy es Mariano Rodríguez de Ledesma (1779/1847). Parece que el olvido de los polifonistas y del canto gregoriano, influyó para que la música religiosa no suscitara piezas estéticas de peso.

En la música coral, la tonadilla más fecunda fue el lied. Como tenor, fue estimado Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832); la soprano María Malibran (1808/1836) y la contralto Paulina Viardot (1821-1910), arribaron al éxito. En la composición continúan Sebastián Iradier (1809/1865), Gabriel Rodríguez (1829-1901), y el ya nombrado José Inzenga que, con sus *Ecos de España,* dio material para que Rimsky-Korsakov integrara temas para el *Capricho Español*.

Ahora bien, si el desarrollo de esos géneros puede entenderse como la búsqueda de un estilo propio en el arte sonoro, divergiendo de lo considerado muy alemán (vg., el sinfonismo), en la orquestación de complejidad hubo un proyecto de obtener perfil hispano.

Miguel Marqués (1843/1918) se encontró con un público ya preparado por Bretón, Barbieri, Pedrell, para escuchar sinfonías, algo inusual hasta la primera mitad del siglo. No obstante, incluso entonces rara vez se tocaba alguna pieza de Beethoven íntegra; apenas estaba siendo comprendido en el resto de Europa, en la cual no había sido apreciado más que en Alemania y no sin reservas.

El autor de *La Dolores*, dejó su *Primera Sinfonía*, mientras que el musicólogo compositor, dedicó la *Marcha de la Coronación* a Federico Mistral. Barbieri, en cambio, que celebró lo popular, escogió el camino modesto de introducir en la época algunas sinfonías.

Aparte de esos nombres podemos incluir a Balart, con dos oberturas (*Concepción* y *Edita*); a Carreras, con *La Alborada*; a Casamitjana, con el "andante religioso" de una *Sinfonía en mi bemol*; a Espino, con dos oberturas (*Genio y locura*, y *El despertar de las hadas*), entre otros.

Ciertamente, ninguno de ellos tenía la ambición de editar cinco obras magnas; Marqués hubo de vacilar pero, animado por su éxito inicial (1868), decidió concretar: en 1870, estrena la *Segunda Sinfonía* y hasta 1878, las siguientes.

Otras partituras son las marchas, polonesas y la obertura *La selva negra*. *El anillo de hierro* es la que todavía encuentra su sitio en las bandas populares.

Finalmente, en el violín descollan Jesús de Monasterio (1836-1903) y Pablo Sarasate (1844/1908). Al primero pertenece *Adiós a la Alhambra*, su página más difundida; el segundo creó *Aires gitanos*, la mejor obra, sin llegar a influir tanto como Monasterio en la vida musical de ese momento.

En medio de estas disímiles corrientes y géneros, los analistas coinciden en que lo más trabajado del arte sonoro en la España del siglo XIX son algunas óperas y zarzuelas.

A pesar de la modestia de lo reseñado, conviene efectuar una descripción amplia del ambiente artístico-musical, con el objetivo de contar con la empiria que nos posibilite ensamblar las hipótesis que hicimos circular. Esperamos mostrar al ritmo de los avances, que es factible que ópera y zarzuela, hayan funcionado a modo de unos intercambios simbólicos entre grupos diferentes, con el objetivo de soldar un bloque social histórico en conflicto.

IV. Formas de sensibilidad y de estética[25]

Como señalamos en el caso de Pascual Arrieta (ver nota 22), el poder regio intervenía activamente en la protección de los músicos. Pero no sólo en su calidad de mecenazgo, sino en la construcción de teatros[26], y en las pensiones[27] para el perfeccionamiento en el extranjero, en el nombramiento de cargos y en la promulgación de leyes que prefieren lo ibérico a lo foráneo.

En las injerencias de la monarquía y/o de los sectores vinculados a la Corte, es observable que el arte sonoro reconocido resulta ser aquel que está próximo a la estética aristocrática. Por el contrario, lo que en un primer momento fue más popular, a raíz de conducir satisfactoriamente la visión social de los subalternos y a causa de incluir como temas, ciertos pasajes de la historia que problematizaban a la Corte (cf. *infra*), tuvo que contar con la iniciativa empresaria y con la de los músicos.

En efecto, la asociación artístico-económica, formada por Oudrid, Inzenga, Gaztambide, Barbieri fue decisiva para el auge de la zarzuela. El nuevo teatro fue el centro del género mayor, mientras que el *Apolo* (promovido por un banquero) lo fue del género "chico". Ambos espacios de socialidad política, de "anclaje" de versiones acerca de lo colectivo, asomaron como lugares rivales y diferentes del teatro regio de Madrid.

Así, la advertencia de Marí ya citada (cf. *supra*) puede ser tomada con cautela. Si bien no es oportuno pasar rápidamente y a través de saltos en los estratos de análisis, desde la base material a la superestructura o viceversa, tampoco es necesario buscar siempre los "eslabones intermedios" que comuniquen de modo satisfactorio esos niveles. Existen situaciones del tono de la intromisión directa del Estado y sus esferas asociadas, que conectan acontecimientos de la *basis* concreta, con sucesos de lo institucional y semiótico. El nacido en Tréveris relató ejemplos en sus artículos periodísticos, uno de los cuales mencionaremos: un político inglés se pronuncia en el Parlamento contra la sublevación india (Marx 1964 b: 164/168). Aquí, la invaginación de un registro con otro es tan obvia que no hay que trabajar un orden de sucesos más de lo imprescindible. Cierto que no ocurre a menudo que el historiador se tope con situaciones en las que apenas debe intervincular procesos que por sí donan esa consistencia, pero el matiz guarda utilidad.

En otros contextos, las categorías de "bloque histórico", "crisis hegemónica", "espacios de socialidad política" cumplen un papel en la solución de la aprehensión de nexos entre la base y la sobreestructura, que impidan el licuado de la totalidad humana entrelazada ricamente. Idéntico rol, juega el otro concepto que estaba implícito en el diagnóstico que perfilamos en el parágrafo anterior: existen estrategias que diversos grupos sociales emplean para reproducir en su época, las formas de sensibilidad y estética que los entretejen con el resto de la Historia.

En consonancia con ello, estamos alejados de una dialéctica economicista que pueda extraviar la complejidad. De nuevo, Marí nos sugiere que la *basis* no es autosuficiente en la garantía de la continuidad de los hombres en el tiempo y que debe complementarse con lo superestructural. *Id est*, lo semiótico no es únicamente inmaterial, con claros impactos materiales en la vida de los individuos, que expresa la base, sino un elemento importante en la coherencia y cohesión de una forma de sociedad y economía atravesada por contradicciones. Si la infraestructura posee la capacidad de generar respuestas frente a crisis que comprometen su permanencia, lo semiótico crea las funciones que fuerzan sutilmente a los hombres a acostumbrarse a existir en un tal régimen de trabajo.

La superestructura en pleno, no sería más que un corpus de mecanismos para *inscribir* la dialéctica de la riqueza en lo subjetivo[28]. A propósito de otro tema, Marí afirma:

> "[... *la*] *base* [...] *no se auto-estructura;* [*para lograrlo, lo superestructural fija*] *las condiciones de retroalimentación y reproducción*

> *de las formas económicas*[29] *de vida* [...]"; lo hiperestructurado en semióticas e instituciones es premisa para la constancia de moldes orientados a la riqueza; es reproducción de la producción (Marí 1994 b: 72).

Ahora bien, tanto en la música escénica cuanto en la lírica teatral típica española es contrastable, por sus recorridos, la centralidad de lo estético/sensible en el estrechamiento de lazos, como *síntoma* de acuerdos a escala de bloque histórico, en medio de la impugnación de la legitimidad conseguida hasta entonces. La ópera f. e., recibe en su seno los vaivenes políticos[30]: con la aristocracia exótica que rodeaba a José Bonaparte, insiste fuera de los teatros madrileños (Amat 1984: 104).

En 1816 y hasta la revolución de 1820, el rey Fernando estimuló las representaciones de Rossini. Aunque los liberales asociaron el gusto por lo italiano y francés con la monarquía, a partir de 1829 aprenden que la asistencia a los espectáculos es una oportunidad para mirar y ser observado por aquellos con los que había que pactar otro reparto de los beneficios.

Retornando a la exposición de los datos, es dable apuntalar que de los compositores que figuran en los anales, Gomis (1791/1836), Carnicer (1789-1855) y Saldoni (1807/1899), sólo Ramón Carnicer, con su obertura para *El barbero de Sevilla* y el himno de Chile, dejó huella. Empero, Baltasar Saldoni inició la ópera con texto español basada en sucesos locales que fue retomada por Ruperto Chapí, con *Circe*; por Bretón, con *Farinelli* y por Villa, con *Raimundo Lulio*. La ópera nacional, aunque defendida, no llegó a cuajar, si se exceptúa *Marina* de Emilio Arrieta y *La Dolores* de Tomás Bretón.

Tal vez la clasificación de la generación romántica, la de los contemporáneos a los liberales de fines del reinado de Fernando VII, que toma a Salazar como "divisoria de aguas", puede ser orientadora, aunque simplifique un movimiento heterogéneo. De esa suerte, es dable enunciar que Gomis, Carnicer y Saldoni, alcanzaron fama sin continuidad, mientras que los posteriores, de resonancia menos acusada, impactaron con hondura (loc. cit.: 103).

En lo que cabe a la zarzuela[31] podemos estipular tres fases: "*de 1880 a 1890, formación; de 1890 a 1900, plenitud; de 1900 a 1910, decadencia*" (op. cit.: 204).

La ópera cómica española se diferencia de la ópera italiana e. g., en que se alternan escenas contadas con otras declamadas; la música por consiguiente, aparece en los momentos culminantes. A pesar de ser un arte "modesto" y doméstico, que recibe la contribución de la danza y el canto populares, en algunas zarzuelas existe intuición creativa y profunda. Es el carácter del libreto, muy local,

lo que impide traspasar las fronteras y no, como a veces se insistió con vehemencia, una calidad de segunda fila.

En realidad, es innegable que la zarzuela tuvo una función social, en la medida que en esas comedias musicales, se insertaba parte de la historia oral y costumbres que identificaban a sus destinatarios. Por esto triunfa en Madrid, en plena crisis orgánica y cíclica del capitalismo (1868), el género bufo en el cual los sectores subalternos tienen no sólo una "vía de escape", sino un espacio estético en que reconocen su marginalidad y la historicidad de lo posible.

En su devenir, a medida que se agiganta el género chico, la zarzuela grande pierde sugestión[32]. No obstante, en él sobresale Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), que delineó 58 obras, de las que son reconocidas *Jugar con fuego*, *Los diamantes de la corona*, *Pan y toros* y *El barberillo de Lavapiés* (1874), estimada por de Falla a causa de haberse emancipado del italianismo de sus comienzos.

Respecto al género "menor", además de Caballero, Bretón y Chapí, se encuentran Francisco Chueca y Gerónimo Giménez. Muchos denostan a Chueca (1846/1908) y no tienen en estima a Giménez (1854-1973), pero de sus manos lo popular abrió las puertas en el arte. El madrileño por ejemplo, no sólo en la obra *Cádiz* (que relata el asedio de 1812) rescata a los grupos subalternos, o en *Agua, azucarillos y aguardiente*, en donde hay una galería de personajes cotidianos, sino en *Vivitos y coleando*, en la que internaliza el parecer de la gente sobre la política social (loc. cit.: 217). Algunas páginas orquestadas de *Los borrachos*, en la que palpita una alusión directa al lumpen/proletariado ("golfos", chulos, mendigos), y *La tempranica*[33], son creaciones de intenso lirismo.

Para concluir, es la ópera cómica la que trasluce con acusada nitidez, la "contra-historia" que los sectores dominados articulan. Si el ensayo acerca de la música fue ambicioso al plantear una genealogía de las formas de sensibilidad, conectadas a diferentes clases en el marco de una crisis de legitimación, no dejó de lado una aproximación tímida al Imaginario social, a esa "semiótica de las pasiones" tan útil para reproducir la lógica de existencia de los individuos.

[*] Doctor en Humanidades con Orientación en Historia, Prof. Adjunto interino de *Sociología* de la Carrera de Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta (UNSa.), Salta capital, Pcia. de Salta, Argentina.

[1] Excepto correcciones de estilo y modificaciones menores en el texto, el presente trabajo es un estudio que se elevó para aprobar uno de los cursos de posgrado orientados a mi doctorado. El artículo fue muy mal evaluado por el responsable del curso, sin que llegara a entender el planteo de fondo, haciendo primar sus prejuicios estólidos contra lo que "oliera" a marxismo, en lugar de sopesar la argumentación en sí.

Tal cual lo indicamos en numerosos *locus*, nuestra Tesis Doctoral (López 2006) acabó por elevarse al Departamento de Postgrado de la Facultad, en diciembre de 2004; recién pude defenderla en marzo de 2006, enfrentando la ira, el dogmatismo y la incomprensión de un Jurado absolutamente indispuesto, que literalmente, me hizo sufrir dos estresantes horas de exposición y de bombardeo agresivo de preguntas a quemarropa. Dicha violencia simbólica y no tan abstracta, no es común en los trámites de defensa de estudios de posgrado, dado que casi siempre y en su mayoría, los examinados ya tienen la nota antes del desarrollo oral de la Tesis. Ese favoritismo y la manera en que a otros se los defenestra, tiene que ser explicitado, a riesgo de comprometernos con las "mafiópolis" en que se convirtieron las universidades contemporáneas.

[2] Aunque la mayoría de los argumentos expuestos por el autor nos resultan productivos, la "reacción" en pos de recuperar una historia de lo político, tan de "segunda línea" luego de los *Annales*, y para liquidar cuentas con cierto marxismo (que no obstante, se atribuye directamente a Marx) nos parece cuando menos, cuestionable.

No fueron los historiadores marxistas más brillantes quienes dejaron lo político en el "desván" de la superestructura, sino aquellos (filósofos incluidos) que se vieron envueltos en los embates y combates de la *Guerra Fría*.

Por lo demás, y tal cual podrá constatarse a lo largo de la investigación, es viable postular una lectura de Marx exenta de mecanicismo, determinismo y economicismo que sea compatible con el estudio de los diferentes aspectos de lo superestructural, allende la independencia relativa del Estado y sus aparatos ideológicos (Althusser 1977).

[3] Una línea marxista posestructural no es compatible con el lenguaje de los teóricos de sistemas, tal como surge en Talcott Parsons. Aparte que habría que realizar una crítica de la cosificación de los procesos sociales que subyace en ese proyecto (que encontramos en Habermas 1988, a pesar de no compartir sus operaciones ideológicas), las limitaciones de estilo nos conducen al uso de lexemas que parecen introducir desfasajes epistémicos.

[4] Sobre la categoría "obreros improductivos", el amigo de Engels apunta que en el capitalismo, es el atareado que no valoriza capital y que consume la renta de otro por su servicio. El personal doméstico es el ejemplo más pertinente.

Empero, con base en las apreciaciones del judío-alemán diseminadas a lo largo de los palimpsestos considerados más importantes (los *Grundrisse*, *El capital*, *Teorías sobre la plusvalía*, etc.), el rasgo de consumidores de renta ajena, se complementa con el de ser conservadores y productores de semióticas o sistemas simbólicos (sacerdotes, filósofos, etcétera). La conclusión es que si unimos ese razonamiento con la pincelada engelsiana que distingue entre trabajadores y no/trabajadores, es factible inferir que los obreros aludidos son una clase especial de no-productores. Por ende, la fuerza de tarea improductiva en el sentido capitalista es a su vez, uno de los tantos tipos de potencia laboral consumidora de renta. Constatemos ahora el parecer de Marx:

> "[…] *Los mendigos que se agregaban a los monasterios y les ayudaban a engullir su plusproducto, están en la* misma categoría *que los servidores de los señores feudales* […] *Trátase solamente de* otra forma *de los mesnaderos de ayer, o de los sirvientes de hoy*" (Marx 1972: 114/115; lo destacado es nuestro).

Acerca de las nociones "parias", "sector 'independiente'" y "población 'sobrante'", hemos dicho lo suficiente en otros sitios (López 2009).

---

[5] Sobre la compatibilidad de los enfoques marxistas y el estudio de las élites, ir a López 2009.

[6] El historiador argentino que más frutos extrajo de una categoría olvidada es Waldo Ansaldi (1989). No obstante ello, a veces descuida las notas sobre el modo de producción y zarandea su discurso con mixturas posmodernas desafortunadas.

[7] La obra citada en primera instancia aconseja asentar las hipótesis encadenándolas a la interacción entre base y sobreestructura, según los ritmos esbozados por la escuela francesa.

La articulación de la economía con la ideología o la política es distinta en el nivel de los enfrentamientos doctrinarios, en el de los programas políticos, en el de los intereses inmediatos y en el de los periodos de "onda" corta o larga. Por consiguiente, "[...] *las reglas que hay que aplicar para interpretar no pueden ser las mismas*" (1973: 6-7).

Sin embargo, Fontana parece continuar en una tradición marxista para la que la escisión de lo humano en dos esferas, en la que la infraestructura (que no es únicamente lo económico o la economía) empobrece la praxis y en donde la superestructura (que es algo más que ideología y Estado) restringe la inteligencia colectiva, y que ocasiona la *catástrofe* de que los individuos se vean condicionados por una dialéctica de un materialismo de escasas valencias, no es perceptible en sus honduras. En otras palabras, cierto marxismo no pudo rescatar de los planteos del suegro de Longuet, aspectos que se ubican al costado de un mero instrumental técnico para los análisis.

[8] El autor manifiesta, en el caso de los cereales, lo que distingue a la periferia del interior español: mientras aquella pueda comprarlos en el extranjero y evitar los ciclos "malthusianos" de hambre, el interior no cuenta con un aprovisionamiento regular ni con las comunicaciones que permitan el flujo de una zona a otra. Esas dificultades inciden en un aumento vertical de los precios (Fontana 1973: 24).

[9] Por una conducta especulativa, los grandes propietarios inmovilizan el crecimiento económico y los campesinos se ven obligados a una precaria agricultura de subsistencia (op. cit.: 33/34, 36). Así, a la circunstancia de que no había buenas vías de transporte se suma que no existían posibilidades de intercambio que las transformaran en imprescindibles.

[10] La monarquía "de compromiso" que será protagonista, entonces dará paso a la Primera República, cuya existencia llevará a otra crisis orgánica de legitimidad con la reacción de Primo de Rivera y la agudización de las demandas republicanas, "impasse" que finalizará con la muerte de Francisco Franco. Sin embargo, esta segunda crisis excede el marco de nuestro estudio.

[11] Los obreros de esas industrias combinaban sus tareas, que realizaban en sus hogares, con sus ocupaciones agrícolas, lo que implicaba escasa productividad y altos costos en reformas técnicas. En consecuencia, dichas ramas económicas no revolucionaban las relaciones sociales, de manera que mantenían estable la vieja sociedad (loc. cit.: 67).

[12] Fontana, al igual que Thompson (1989 a; 1989 b), asume demasiado rápido que ese tipo de empleado era un obrero expoliado por el capital o por relaciones pre burguesas de exacción, lo que no siempre es así.

[13] El autor comentado, establece que las inversoras demandaron apoyo de los políticos insertos en las altas esferas de la administración. "[... *Desde*] *mediados del siglo XIX hasta 1931, los vínculos existentes entre las compañías ferroviarias y los sucesivos gobiernos han marcado* [...] *el curso de nuestra historia política*" (op. cit.: 119).

[14] Los regionalismos alcanzarán una acusada importancia y es probable que la incapacidad para encontrar una respuesta en el ámbito del bloque histórico a sus aristas más duras (los vascos, etc.), sea uno de los componentes de otra crisis orgánica de larga duración.

[15] Como se sabe, Habermas (1988) cree que uno de los tantos hegelianismos persistentes en calidad de residuos no disueltos en el co fundador de la *Internacional*, es la idea de "totalidad".

Sin entrar a polemizar en detalle, nos limitamos a enunciar que el epígono de la *Escuela de Franckfurt* no logró atisbar el por qué de aquel lexema.

En numerosos pasajes, Marx da indicios respecto a que las asociaciones anteriores al comunismo suscitan *totalizaciones* rígidas, a causa de que los hombres asedian su propia acción con estructuras, dialécticas constituidas y leyes que merman las fuerzas de autotransformación y desarrollo. Las globalidades así creadas operan a modo de un "peso muerto" que sustrae energía y dificulta el cambio: las revoluciones son el más claro síntoma de cuánto hay que pagar, con el horizonte de que la praxis se libre de totalidades que la cautivan para caer, sin embargo, en otras nuevas.

[16] Los recursos críticos emancipados por el marxismo surgen de un proceso delicado de metacognición, en el cual "[...] *luego de ajustadas las cuentas con la herencia hegeliana, Marx y Engels se proponen combatir el pensamiento de los jóvenes hegelianos* [...]". De esa manera, llegan a plantear

> "[...] *conceptos y elementos incorporados en sus obras maduras, a saber: a) doble papel de la ideología como reconocimiento y desconocimiento; b) rechazo de la contradicción* [*meramente especulativa, tensión idealista que consigue abrigo en el estrato del Espíritu Absoluto*]*; c) definición de* [*los hombres* ...] *como conjunto de relaciones sociales según el lugar y función que* [*ocupan*] *en la estructura socio-económica; d)* [*repulsión*] *de la dicotomía esencia/apariencia* [...]*; e) rechazo de la* [... *teleología*]*; f) repulsa* [*de un simple*] *historicismo; g) correspondencia entre* [basis ... e hiperestructura]*; h)* [*primacía* ...] *de la clase con respecto* [*al individuo* ...]*; i) superación de la identidad hegeliana sujeto-objeto; j) cientificidad de* '*la abstracción*' [... *para el*] *conocimiento* [*de lo*] *social;* [*etcétera*]" (Marí 1974: 100/101).

[17] Las definiciones de lo semiótico son tan divergentes como los estudiosos; sin embargo, es factible convenir que es un conjunto de signos recorridos por procesos semiósicos particulares, tales como la *significancia*. Al mismo tiempo, establecemos que ésta es una fuerza que "moldea" una materialidad para convertirla en signo, significado y sentido (cf. Kristeva).

Partiendo del terreno desbrozado, es claro que en el suegro de Aveling, la superestructura cuenta con elementos semióticos, en tanto en ella habitan ideologías (tradiciones, costumbres, prejuicios), discursos, "mentalidades" e instituciones que ritualizan efectos de sentido.

[18] La palabra "romantic" surgió en Inglaterra para indicar lo que es propio de novelas. Ese uso irónico se expandió a fines del siglo XVIII, tornándose popular en Alemania (Garrido Pallardó 1968: 115); con el tiempo, adoptó la fisonomía de un movimiento artístico en que lo intuitivo, pathémico, irracional, el desasosiego, la seducción de lo imposible, lo titánico y minúsculo, identificaron la melancolía del *Werther*, la sonoridad de Beethoven, la ópera de Wagner.

El rechazo de lo romántico prosiguió vivo, toda vez que la ironía Inglesa transmutó en prudencia política en una joven burguesía asustada con lo francés. Aunque admitía y alimentaba al romanticismo, no dejaba de temer su lado corrosivo (Amat 1984: 30).

[19] Heredera de la vihuela, la guitarra tuvo su séptima cuerda por el fraile Miguel García (padre Basilio).

En el siglo XIX, Federico Moretti imprime el primer tratado. José Fernando Macario Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784/1849), fueron quienes hicieron destacar ese instrumento singular. Mientras el primero escribió sinfonías, cuartetos, páginas religiosas, canciones populares, una ópera (*La feria de Smirna*), el acompañamiento de tres ballets, abundantes acordes para guitarra y su *Gran Método*, el segundo, virtuoso, descolló en su trabajo didáctico.

[20] En su monumental obra *Recuerdos de la Alambra*, pulsaba las cuerdas con las yemas de los dedos, técnica que sigue defendida por algunos guitarristas. Parece que la sorprendente estrategia fue inventada por fuerza de la necesidad, ya que una dolencia le hizo perder las uñas (loc. cit.: 92).

[21] La zarzuela nació en el siglo XVII en el pabellón de caza del Palacio de la Zarzuela (lugar llamado así por el gran número de zarzas que lo rodeaban), en la época de Felipe IV. Gran

amante del teatro, ese monarca era aficionado a los espectáculos musicales cargados de efectos. Gustaba de celebrar representaciones nocturnas, fiestas cortesanas, con música.

Aprovechando los momentos de descanso, contrataba compañías madrileñas que representaban obras donde se alternaba el canto con pasajes hablados. Las primeras zarzuelas nacieron como pequeños experimentos, un género musical que se situaba entre el teatro, el concierto, el sainete y la tonadilla.

El jardín de Falerina (1648), *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), *El golfo de las Sirenas* y *El laurel de Apolo*, todas de Pedro Calderón de la Barca, son consideradas las primeras zarzuelas.

La zarzuela tuvo su auge a finales del siglo XVII y decayó en el siglo XVIII, debido a la invasión de música italiana durante la época de los primeros Borbones. Felipe V prefería la música cantada en italiano al desconocer la lengua española. La zarzuela tuvo que dejar paso a la ópera, representada por compañías italianas que Felipe V trajo a España. Entonces, trató de adaptarse a la manera italiana debido a la preferencia del público, fracasando.

[22] Carnicer, Saldoni, Pedro Albéniz, fueron los primeros zarzuelistas y con Gaztambide (1822-1870) principia una historia de consecuencias. De él partió la idea de formar una sociedad artística, lo cual no impidió que cultivara matices wagnerianos que son apreciables porque algunas de sus zarzuelas exigen espectáculo. Su sentido de la armonía, de la instrumentación, de lo escénico y de la forma, puede constatarse en *Catalina* (1854) y en *La conquista de Madrid* (1868).

Pascual Arrieta y Corera (1823/1894), convertido en compositor de cámara por Isabel II, deslumbró con *La conquista de Granada* (1850) y con la zarzuela *Marina* (1855), que acabó por ser la única ópera española que se mantuvo.

[23] Inzenga publicó *Ecos de España*; Briz, los volúmenes catalanes de *Canciones de la tierra*; Monterola, el *Cancionero Vasco*.

Hurtado, difundió los *Cien cantos populares asturianos*; Ledesma, el *Cancionero salmantino*; Olmeda, el *Folklore de Castilla*; Lihory, *La música de Valencia*.

En Aragón, Antonio Lozano editó *La música popular religiosa y dramática de Zaragoza* y sobre Galicia, Castro Sampedro difundió su *Cancionero musical de Galicia*.

[24] Aunque esa clase de “noticias” minúsculas, pueda resultar agobiante o “censurable”, son impostergables para no efectuar apreciaciones abstractas, sin el material de la “pedestre” Historia...

[25] Antes de la primera mitad de siglo, Santiago de Masarnu (1805-1880) y Marcial del Adalid (1826/1881) despertaron el piano, pero son Pedro Albéniz (1795-1855) y Pedro Tintorer (1814/1891) quienes inician la moderna escuela. El instrumento no llega hasta su máxima expresión sino con Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867/1917). Albéniz se propuso hacer música española con acento universal y aunque editó más de doscientos títulos, su obra magna es la suite *Iberia*, a la cual se refirió el mismo Claude Debussy. Granados por otra parte, se alimenta del folklore campesino y urbano, en especial, el madrileño (Amat 1984: 321). Sus primeros éxitos fueron *Danzas Españolas* (1892) y *María del Carmen* (1898), que son opacadas más tarde por la serie de las *Goyescas* (1914).

En cuanto a Felipe Pedrell (1841/1922), luego de haber compuesto zarzuelas, reniega del género. Alcanza su punto más elevado con la trilogía *Los Pirineos*, la ópera *La Celestina*, su *Sinfonía Jubilar* y su pieza más acabada, *El comte Arnau*. Se fundaba en el nacionalismo romántico, procedente de la canción popular, la música anterior al siglo XVIII y la ópera wagneriana.

La ambición de crear algo que pudiera representar a España más allá de sus fronteras lo condujo a ser incapaz de valorar a autores como Chueca, que estaban generando un folklore urbano. Para muchos, su erudición en musicología contrastó con su veta compositora.

Por último, Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826) se perfiló como un verdadero genio en el cual era evidente el clasicismo de orientación mozartina. Con sus escasos veinte años, dejó cuartetos para una música de cámara de nivel mundial. En ese registro, según Amat, habrá que esperar hasta Bretón y Chapí (op. cit.: 43).

[26] En Barcelona, 1838 inaugura *El Liceo filarmónico-dramático barcelonés de Doña Isabel II*. Por su actividad, la reina decidió la construcción de una nueva planta junto a un grupo de financieros catalanes.

A causa de las preferencias de la Corte y de los grupos dominantes, el Liceo fue templo de la ópera italiana, francesa y wagneriana. El teatro *Real* de Madrid, edificado en lugar del menos aristocrático *Los Caños del Peral*, acentuó la tendencia que prefería lo italiano (en la finalización de las obras, por su lento avance, intervino la reina).

La música de cámara y el sinfonismo, esferas para el ejercicio de la sensibilidad de los sectores hegemónicos (aun cuando la música de cámara tuviera que escucharse fuera de palacio) encontraron su hábitat en la *Sociedad de Conciertos* (1866), dirigida por Francisco Asenjo Barbieri (1823/1894).

[27] Casi todos los que mencionamos contaron con el apoyo del Estado regio o de personalidades insertas en él: Sarasate, con una pensión de la diputación de Navarra; Teobaldo Power (1848-1884), pianista canario, que fue a París con una beca; Fernando Sor, protegido de la duquesa de Alba; entre otros.

[28] El haber desoído las recomendaciones epistémicas, metodológicas y de índole expositiva del sufriente amigo de Engels en torno a base y superestructura, fue uno de los tantos errores que dejaron consecuencias para la tradición marxista: la dialéctica en debate resultó mutilada y se abrazó una burda "teoría" del reflejo, en donde lo semiótico e institucional es un epifenómeno de algo subyacente. Y si las comunidades pre/socialistas, al estar gobernadas por una dialéctica áspera entre la riqueza y la supraestructura, se manejan con un materialismo de escasas valencias, la reducción de la complejidad a lo lineal es intrincada, *id est*, menos mecanicista que el determinismo de aquellas tendencias.

[29] Nos distanciamos de ese curioso economicismo...

[30] Sin duda, puede que lo que abocetamos no sea tan así o no haya sido de esta guisa en absoluto, mas cincelamos lo dado en los datos elaborados, porque nos *interesa* mirar los procesos desde el "zócalo" que hemos elegido.

[31] Aparte que la idea comentada fue delineada en otras investigaciones, justo es ponderar lo que Legendre (1994 c) elucubró en el cruce del Derecho y el Psicoanálisis: que la consistencia de las instituciones y de las relaciones de poder, necesitan inscribir su ley en la subjetividad. Según Marí (1996 d: 51), que expone al pensador francés, el estrato superestructural de la administración de justicia,

> "[...] *para regir, dominar y hacer obedecer* [...], *no se maneja únicamente* [...] *con* [...] *coacción* [...] *El sistema jurídico* [... *opera*] *para tamizar,* [...] *recolorear, construir y reconstruir* [...]" una "semiótica de las pasiones" que induzca un amor al poder, un afecto a lo instituido.

Desde nuestra perspectiva, es factible postular que la materialidad del modo genético de tesoro y de las instituciones, apela a lo pathémico para su adecuada reproducción: la subjetividad *debe estar encaminada a* ciertas formas de trabajo y a determinadas lógicas institucionales.

[32] Como es sabido, esa clase de teatro se divide en un género grande y en uno chico. Mientras el primero consta de tres actos, el segundo se integra de uno, resultado de la implantación de las funciones "por horas" en las que la sala se renovaba varias veces. En la zarzuela grande hay tramas de complicada acción; en la chica, los libretos se circunscriben a la pequeña escena de costumbres (rurales o urbanas), es decir, el sainete. Sin duda, este género comenzó popular, dado que su finalidad era entretener por una hora sin exigir al espectador la noche.

[33] Bretón (1850-1923), a pesar de ser un zarzuelista, se interesó por la música escénica. Hacia 1889 estrena *Los amantes de Teruel*; en 1895, nace *La Dolores*. De su abundante obra zarzuelística, la única que no desapareció fue *La verbena de la Paloma* (1894).

Por lo demás, Ruperto Chapí (1857/1909), que dio un espaldarazo a la ópera cómica española, procuró en vano destacarse en otro género. Las zarzuelas *La tempestad* (1882), *La leyenda del monje* (1889), *La venta de Don Quijote* y su bien lograda *La revoltosa* (1897), son sus composiciones de relieve, a tal punto que es acertado afirmar que Manuel de Falla le adeuda inspiración.

Obras consultadas

ALTHUSSER, Louis (1977) *Posiciones*. Barcelona: Anagrama.

AMAT, Carlos Gómez (1984) *Historia de la música española*. Vol. 5, Madrid: Siglo XXI.

ANSALDI, Waldo (1984) *Rosas y su tiempo*. Buenos Aires: CEAL.

______________ (1985 b) "*Notas sobre la formación de la burguesía argentina, 1780/1880*" en FLORESCANO, Enrique (comp.) (1985 a) *Orígenes y desarrollo de la burguesía en América Latina. 1700-1955*. México: Nueva Imagen.

______________ (1989) "*Reflexiones históricas sobre la debilidad de la democracia argentina*" en *Cuadernos CACH*, Año 14, NSA, 1989/2, Montevideo.

ATTALI, Jacques (2007) *Karl Marx o el espíritu del mundo. Biografía*. FCE: Buenos Aires.

BÉGUIN, Albert (1978) *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: FCE.

CHIARAMONTE, José Carlos (1983) *Formas de economía y sociedad en Hispanoamérica*. México: Grijalbo.

FONTANA, Josep (1973) *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*. Barcelona: Ariel.

_______________ (1979) *La crisis del Antiguo Régimen. 1808–1833*. Barcelona: Crítica.

GRAMSCI, Antonio (1986) *Cuadernos de la cárcel. Cuadernos 9/11*. México: Ediciones Era.

_______________ (1997) *Escritos políticos (1917-1933)*. México: Siglo XXI.

GREIMAS, Algirdas Julien y Jacques FONTANILLE (1994) *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI.

HABERMAS, Jürgen (1988) *La lógica de las Ciencias Sociales*. Madrid: Tecnos.

KRISTEVA, Julia (1981 a) *Semiótica 1*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

_______________ (1981 b) *Semiótica 2*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

LEGENDRE, Pierre (1994 c) "*Los amos de la Ley. Estudio sobre la función dogmática en el régimen industrial*" en VVAA (1994 a) *Derecho y Psicoanálisis. Teoría de las ficciones y función dogmática*. Buenos Aires: Edicial.

LÓPEZ, Edgardo Adrián (2006) *Historia, Semiótica y Materialismo crítico. Segmentaciones sociales y procesos semióticos: la dialéctica base-superestructura*. Tesis Doctoral dirigida por el Lic. Juan Ángel Ignacio Magariños Velilla de Morentin. Aprobada en 23 de marzo de 2006 en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta (UNSa.), Salta capital, Pcia. de Salta, Argentina. (Salta: Universidad Nacional de Salta, 2007), ISBN 978-987-9381-86-1, 1. Educación Superior, I. Título, CDD 378, editada en la página web de la universidad por el periodo en que a la institución se le cedieron los derechos de autor (desde junio de 2007 a junio de 2009 -expte. de *Secretaría de Extensión Universitaria* 17512/07; Res. Rectoral 1188-06; fecha de catalogación: 05/VI/07).

___________________________ (2009) *Remolinos y circunvalaciones*. Elementos *de materialismo crítico*, dado a conocer en 27 de enero de 2009 en forma digital por el Grupo *EUMED.NET*, Universidad de Málaga, Málaga, España. Ir a http://www.eumed.net/libros/2009a/480/index.htm. ISBN-13: 978-84-692-0137-4, con depósito legal en la *Biblioteca Nacional de España* N° 09/21487.

En octubre de 2009, se incluyó el libro en el *Subapartado* "*Otros autores*" de la *Biblioteca virtual* de la *Fundación de Investigaciones Sociales y Políticas. Una mirada crítica de la realidad social y política* (*FISYP*),

miembro de *CLACSO*, en http://www.fisyp.org.ar/WEBFISYP/REMOLINOSYCIRCUNVALACIONES.pdf (http://www.fisyp.org.ar/modules/tinycontent/index.php?id=8 - home).

MARÍ, Enrique Eduardo (1974) *Neopositivismo e ideología*. Buenos Aires: EUDEBA.

____________________ (1994 b) "*Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden*" en VVAA (1994 a) op. cit.

____________________ (1994 d) "*La teoría de las ficciones en Jeremy Bentham*" en VVAA (1994 a) op. cit.

MARX, Karl Heinrich y Friedrich ENGELS (1964 a) *Sobre el sistema colonial del capitalismo*. Buenos Aires: Estudio.

____________________ (1964 b) "*El problema de la India*" en MARX, Karl Heinrich y Friedrich ENGELS (1964 a) op. cit.

____________________ (1971) *Elementos fundamentales para la crítica de la Economía Política (Borrador). (1857/1858)*. Vol. I, Buenos Aires: Siglo XXI.

____________________ (1972) *Elementos fundamentales para la crítica de la Economía Política (Borrador). (1857-1858)*. Vol. II, Buenos Aires: Siglo XXI.

PALLARDÓ GARRIDO, F. (1968) *Los orígenes del Romanticismo*. Barcelona: Labor.

PORTELLI, Hugues (1990) *Gramsci y el bloque histórico*. México: Siglo XXI.

Thompson, Edward Palmer (1989 a) *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Vol. I, Barcelona: Crítica.

________________________ (1989 b) *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Vol. II, Barcelona: Crítica.

VILAR, Pierre (1976) *Historia de España*. Barcelona: Crítica.

VVAA (s/f e.) *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Vol. IV. Madrid: Espasa/Calpe.

_____ (s/f e.) op. cit. Vol. V.

_____ (s/f e.) op. cit. Vol. VI.
_____ (s/f e.) op. cit. Vol. VII.
_____ (s/f e.) op. cit. Vol. IX.
_____ (s/f e.) op. cit. Vol. XVI.
_____ (s/f e.) op. cit. Vol. XVII.
_____ (s/f e.) op. cit. Vol. XXI.
_____ (s/f e.) op. cit. Vol. XXII.

_____ (1994 a) *Derecho y Psicoanálisis. Teoría de las ficciones y función dogmática*. Buenos Aires: Edicial.